H-A
C2/7
4 1873.F.4

III

C2

HERON-ALLEN.

41873.f.4

RCM London

32

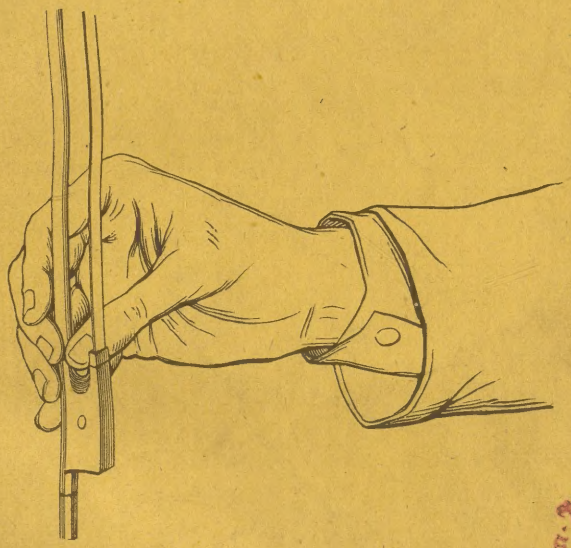
18 1480

Die

# Grundlage der Violin-Technik

von

KARL COURVOISIER.



Berlin 1873.
M. BAHN VERLAG
(früher T. Trautwein)
Linden-Strasse 79.

Frankfurt a/M 10. Sept. 1873
Schaumainkai 41, Bockenheim

Sehr geehrter Herr!

Vielleicht ist Ihnen bereits durch eine Musikhandlung meine soeben erschienene Schrift:

"Die Grundlage der Violintechnik"

zu Gesicht gekommen (M. Bahn Verlag in Berlin).

Dieselbe ist, wie Sie bemerken werden, von Joachim gegrüßt und empfohlen.

Ich würde mir's zur großen Ehre rechnen, wenn Sie diese meine Arbeit Ihren Violinlehrgehilfen zur Prüfung vorlegen, und die Herren dieselbe würdig finden möchten, am Conservatorium offiziell eingeführt zu werden.

Ich erlaube mir Ihnen hiebei ein Exemplar gefälligst zu überreichen.

Mit Hochachtung

Karl Courvoisier
Musikdirektor

An die

Direktion des Conservatoriums

der Musik

in

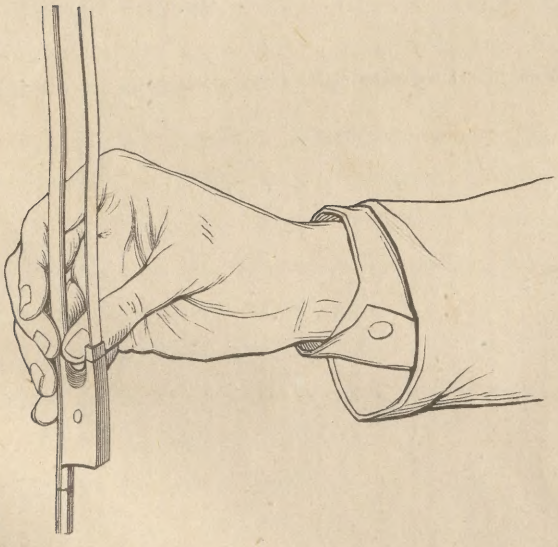
Prag

Die

# Grundlage der Violin-Technik

von

Karl Courvoisier.



Berlin 1873.
M. BAHN VERLAG
(früher T. Trautwein)
Linden-Strasse 79.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen ist vorbehalten.

Lieber Courvoisier!

Die Frage, ob Sie Ihre Abhandlung über das Violinspiel, welche ich hiermit zurücksende, veröffentlichen sollen, kann ich nur mit einem unbedingten „Ja“ beantworten. Ich habe sie aufmerksam durchgelesen und meine besondere Freude daran gehabt zu gewahren, wie treu Sie meinen Unterricht in sich aufgenommen, wie sicher Sie auf meiner Lehre fussen, und wie geschickt Sie die an Ihren eigenen Schülern gemachten Erfahrungen verwerthen.

Ihre Schrift wird meines Erachtens allen Violinspielern eine wesentliche Hülfe bieten, denen es ernstlich darum zu thun ist eine Technik zu erlangen, welche gestattet den musikalischen Gedanken befreit von den Schlacken einseitiger Geiger-Angewohnheiten zur Darstellung zu bringen.

Es kann mir deshalb nur lieb sein, wenn Sie von meiner vortheilhaften Meinung über Ihr Manuscript einem Verleger gegenüber Gebrauch machen wollen.

Meine besten Wünsche begleiten es in die Oeffentlichkeit!

Ihr

aufrichtigst ergebener

Joseph Joachim.

Herrn

Professor Joseph Joachim

in

dankbarer Verehrung

gewidmet.

# Vorrede.

Bei der jetzigen weiten Verbreitung gediegener Tonwerke und der häufigen Gelegenheit, Meister des Vortrags zu hören, sollte man unter Musikern von Beruf den Sinn und die Fähigkeit für ideale Reproduktion weiter verbreitet glauben, als es augenscheinlich der Fall ist.

Das Ideal der Reproduktion kann wohl am besten so ausgedrückt werden: Es gilt, den musikalischen Gedanken **in seiner Reinheit**, ungetrübt durch bloss **technische Angewöhnungen**, wiederzugeben.

Aus dieser Erkenntniss entspringt die Ueberzeugung, dass für den Reproduzirenden die völlige Beherrschung seines Materials (des Instruments, bez. der Singstimme), oder, mit andern Worten, die gänzliche Unbefangenheit in der technischen Behandlung desselben, Bedürfniss sei.

Ein aufmerksamer Beobachter wird nun leicht herausfühlen, dass die Vortragsweise z. B. manches Violinspielers durchaus nicht eine absolut musikalische, sondern zum grossen, ja wesentlichen Theil eine einseitig violinmässige ist, nämlich in dem Sinne, dass technische Unvollkommenheiten oder Ungenauigkeiten (wenn nicht gar Liebhabereien oder Unarten) den natürlichen musikalischen Ausdruck verzerren oder an die unrechte Stelle verlegen. Solche Eigenheiten der Musizirenden sind es, die man gemeinhin mit dem Ausdrucke „Manieren“ belegt. Es lässt sich also wohl behaupten, dass diese „Manieren“

nicht von der wahren Unbefangenheit der Technik zeugen, um so weniger, als sie häufig genug mit der merkbaren Absicht angebracht werden, des Zuhörers Aufmerksamkeit von dem Genuss des Tonstücks ab und auf die Schwierigkeit der Ausführung zu lenken. Die Verkehrtheit, mit der Technik als solcher glänzen zu wollen, die sich auf gleiche Linie mit jeder bloss gymnastischen Produktion zurückstellt, hat dem Namen „Virtuos“ die verächtliche Nebenbedeutung gegeben.

Tritt nun die Praxis durch solche Willkür aus dem Gebiete der Kunst heraus, so ist nicht zu verwundern, wenn selbst die Lehrer der Technik wankend werden, und Violinspieler oft über Grundsätze oder Einzelnheiten in der Behandlung ihres Instruments ernstlich streiten, sich wohl auch schliesslich mit dem Resultat zufrieden geben, dass Jeder die Sache auf seine Weise behandeln müsse.

Mich leitet aber die Ueberzeugung, dass es nur eine Art der Behandlung dieses (wie jedes andern) Instrumentes geben könne, welche sich als die zweckmässigste erwiese und daher die Norm der Lehrer bilden sollte. Es muss eine klar bewusste, auf die natürlichen Bewegungsformen der Arme und Hände gegründete Art Instrument und Bogen anzufassen den Anfang machen und der durch Gewöhnung zu erzielenden Sicherheit und Beweglichkeit den Weg bahnen. Das Instrument selbst kommt uns hierbei entgegen, da es sich theilweise nach dem Bau dieser unsrer Gliedmaassen richtet.

Eine gute Methode macht den Schüler künstlerisch frei, indem sie ihm zu einer selbständigen Einsicht verhilft. Eine mangelhafte Methode aber macht ihn entweder zu ihrem autoritätsgläubigen Sklaven, oder führt ihn spielend und grübelnd zu weitern Verkehrtheiten, oder lässt ihn in resultatlosem Versuchen an seinem eignen Talente, an seiner Fortschrittsfähigkeit über die in der Schule erreichte Stufe hinaus, irre werden.

Da ich dieses letztere Gefühl aus Erfahrung kenne, so möchte ich gerne dazu beitragen, dass Andre davor bewahrt werden. Ich fand erst bei Herrn Professor Joachim (bei meinem Eintritt

in die kgl. Hochschule für Musik zu Berlin), in für technisches Studium sehr vorgerückten Jahren den Aufschluss über die natürliche Behandlung der Violine; den meisten meiner Mitschüler erging es ebenso. Diess regte mich an, die durch Joachim's Vorschriften, Beobachtung seines Spiels und eigne Ueberlegung gewonnenen Resultate in Form einer Anweisung oder Beschreibung zu Papier zu bringen.

Vielleicht kann ich dadurch manchem Lehrer eine Unterstützung, namentlich auch manchem alleinstehenden mit sich unzufriedenen Violinspieler eine gründliche Hilfe bieten. Ich kann diess mit einiger Zuversicht hoffen, da Herr Professor Joachim sich selbst mit der Prüfung meines Manuskripts gütigst befasst hat.

Frankfurt a/M., im Juni 1873.

Karl Courvoisier.

Auf der Violine, überhaupt auf den Streichinstrumenten, haben die beiden Hände des Spielers so ganz verschiedene Funktionen zu erfüllen, dass diese Instrumente ihrer Behandlung nach die schwersten unter allen sind; freilich lohnt sich die Mühe dann auch durch die grösste Vielseitigkeit und Ausdrucksfähigkeit.

Die Finger der linken Hand bilden durch Festdrücken bestimmter Stellen der Saiten auf das Griffbrett (Veränderung der Saitenlänge) die Töne; die rechte Hand spielt dieselben mittels des Bogens an und bestimmt ihre Stärke; beide Theile wirken zusammen, um die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer zeitlichen (rhythmischen) Folge zu beherrschen.

An diese erste allgemeine Erklärung lässt sich gleich das wichtige Gesetz knüpfen:

Der Druck des Fingers auf die Saite muss stets den des Bogens überwiegen, sonst pflanzt sich die vom Bogenstrich hervorgerufene Schwingung des vorliegenden Theils der Saite, die den Ton ergiebt, auch hinter den Standpunkt des Fingers fort, und der Ton ist unklar.

Damit nun die linke Hand sammt ihren Fingern die hierzu nöthige Kraft und zugleich die grösstmöglichste Beweglichkeit erlange, muss ihre Haltung folgendermaassen durch die des ganzen Körpers und besonders des linken Arms vorbereitet werden.

# Linke Seite, Tonbildung.

### Haltung des Körpers und der Violine.

Man stelle sich mit dem ganzen Gewichte auf den linken Fuss und setze den rechten etwas getrennt, am besten schräg nach vorn, leicht auf; man trage den Oberkörper niemals nachlässig, sondern mit straffen Rückenmuskeln hoch aufgerichtet, die Brust frei, und athme ordentlich. Der Kopf stehe möglichst aufrecht, im Nothfall eher nach links über die Geige, als nach rechts geneigt.

Man setze die Geige mit dem breiten Ende auf das linke Schlüsselbein dicht auf; das Kinn lege sich links neben den Saitenhalter und halte das Instrument durch Druck gegen die Schulter fest. Die Geige soll nun:

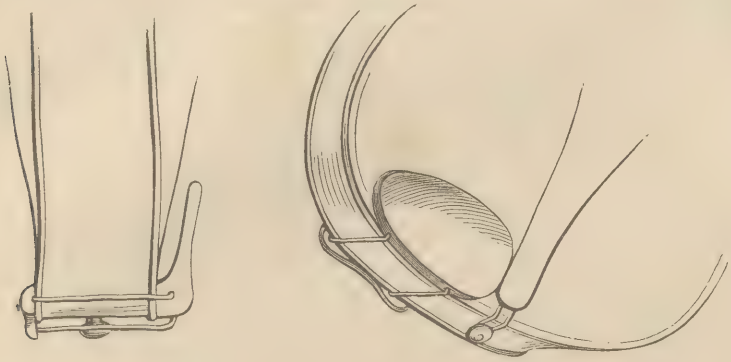
1) so hoch stehen, dass die Saiten vom Steg zum Sattel wagerecht laufen,
2) so weit nach links gerichtet sein, dass der Bogen noch bis zur Spitze die Saiten rechtwinklig schneiden kann,
3) sich so weit nach rechts seitlich neigen, dass der rechte Arm bei dem Bogenstrich auf der *E*-Saite (Quinte) eben noch eine Reibung am Körper vermeidet. Diese Neigung der Geige beträgt etwa 45°, d. h. hält die Mitte zwischen wagerechter und senkrechter Stellung.

Alle drei Vorschriften dienen dazu, dem linken Arm und der greifenden Hand ihre Stellung und freie Bewegung wesentlich zu erleichtern; die dritte hat nebenbei den Zweck, dass der rechte Arm im Allgemeinen, besonders aber beim Bogenstrich auf der *G*-Saite, nicht zu hoch getragen werden muss.

Man komme einem für gute und sichere Lage der Violine nicht genügenden Bau von Schulter, Hals und Kinn zu Hilfe durch sogenannte Kinnhalter am Instrument und durch Unterlegen eines kleinen Kissens oder gerollten Tuchs zwischen Rock und Weste. Denn die Hand hat ohnehin zu viel zu lei-

sten, als dass sie die Geige mittragen dürfte; sie verlöre an Kraft, Beweglichkeit und Sicherheit der Intonation.

Will man Kinn und Schulter ruhen lassen, so wähle man dazu entweder Pausen oder Stellen, die keinen Lagenwechsel verlangen.



Der hier abgebildete Kinnhalter ist eine Platte von Ebenholz (gross genug, um dem Kinn eine genügende Unterlage zu bieten), deren Oberfläche etwas ausgehöhlt, bisweilen auch mit eingeschnittenen Verzierungen versehen ist, so dass jedes Abgleiten des Kinnes verhütet wird. Der Halter ist befestigt durch zwei Stifte, die seitlich eingeschraubt sind, dann sich abwärts biegend die Zarge kreuzen und einen metallenen Fuss durch kleine Schraubenmuttern gegen den Rand des Violinbodens pressen. Die Platte selbst darf die Decke ebenfalls nur am Rande berühren; sie verdünnt sich deshalb bald, wie in der Seitenansicht zu sehen ist; an der Berührungsstelle ist ihr ein Streifen Leder oder Tuch untergelegt. Die Befestigungsart ist übrigens nicht immer dieselbe.

---

### Haltung des Arms und der Hand.

Man bringe nun den linken Ellbogen möglichst weit vor die Brust; er muss beim Gebrauch der *G*-Saite unter den niedergesenkten rechten Rand der Violine zu stehen kommen. Für jede höhere Saite kann er entsprechend bequemer gehalten werden; siehe unten das Nähere bei der Haltung der Hand. Der Vorderarm verläuft nach dem Hals des Instruments.

Die Hand soll in ihrem Gelenke eine gerade Fortsetzung des Vorderarms bilden, d.h. weder nach dem Gesicht des Spielers,

noch nach der Schnecke zu ausgebogen sein; auf solche Art wird sie am ungezwungensten getragen und hält ihrerseits die Finger am günstigsten. Sie berührt den Violinhals mit der Wurzel des Zeigefingers; d. h. für die Griffe auf den tiefern Saiten mehr mit dem Wurzelgelenke selbst, für die auf den höhern mit der Seite seines ersten Gliedes (vergleiche unten die Vorschrift für das Senken und Heben der ganzen Hand) und zwar für die erste Lage oder Applikatur so nahe an der Schnecke, dass der Zeigefinger bei gehörigem Zusammenkrümmen die erste Tonstufe (Ganz- oder Halbton) über dem Ton der leeren Saite angeben kann. Für höhere Lagen entsprechend.

Der äussere Handballen (unter dem kleinen Finger) soll sich möglichst dem Violinhals nähern, damit nicht die letzten Finger (die gerade die schwächsten und unselbständigsten unter allen sind) gestreckt, darum weniger kräftig fallen.

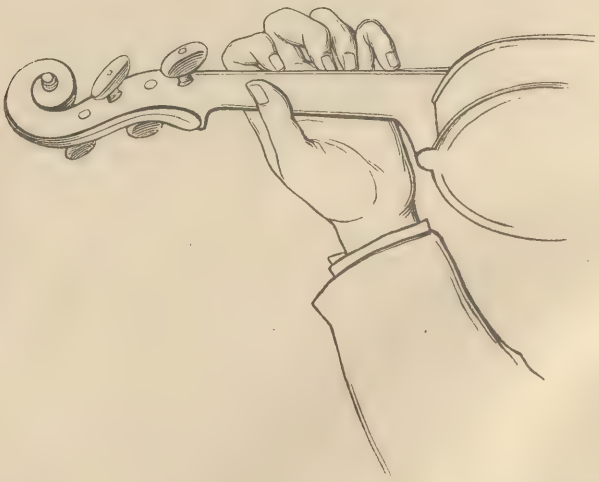
Beim Gebrauch der *G*-Saite wird den meisten Spielern der ganze Handballen über den Rand der Violindecke weg sichtbar werden. Hielte man nun die Hand auch für die Griffe auf den höhern Saiten streng in dieser Stellung fest, so würden sich die Finger auf der *E*-Saite so sehr zusammenkrallen, dass sie dieselbe mehr seitwärts zögen, als auf das Griffbrett pressten. Ein zeitweiliges Senken der ganzen Hand- und Armstellung (bemerkbar bis zur Schulter) für die höhern Saiten und Wiederheben für die tiefern ist somit nicht zu umgehen; doch lasse man diese nachgebenden Bewegungen nicht geradezu in Unruhe ausarten.

Die ganze Stellung, von vorn gesehen. Der Spieler macht Front mit Brust und Kopf, wodurch die seitliche Ausweichung der Violine nach links, ihre Neigung nach rechts und die wagerechte Lage der Saiten zugleich erkennbar sind; der linke Ellbogen ist stark vor die Brust geschoben, da die Finger auf der *G*-Saite die Töne der ersten Lage (*a*, *h*, *c*, *d*) greifen. Der rechte Arm ist zweimal gezeichnet, den Bogen auf den beiden äussersten Saiten (*G* und *E*) anlegend, und zeigt so den grössten Unterschied seitlicher Erhebung vom Körper. Diese Frontstellung ist die beste gegenüber dem Notenpult, da sie den Blick stets über den Bogen weg, also ungestört, auf das Blatt fallen lässt.

### Haltung und Thätigkeit des Daumens.

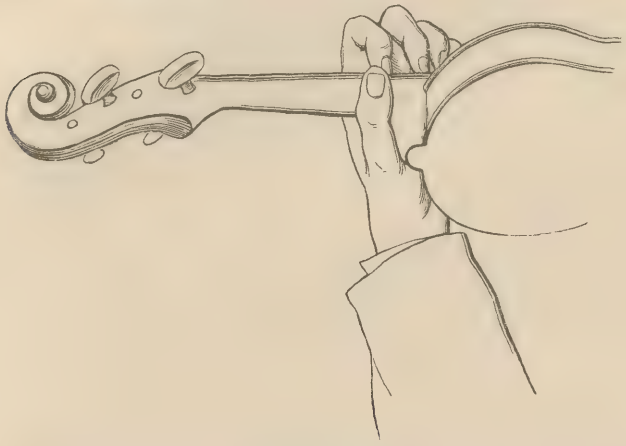
Der Daumen dient zum Widerhalt gegen das Schlagen und Aufdrücken der Finger. Er nimmt seinen Platz auf der andern Seite des Halses in möglichst ungezwungener Stellung; seine Spitze wird sich in der ersten Lage etwa beim Ganzton von der leeren Saite, also beim Sitz des ersten Fingers befinden; dem entsprechend in der zweiten, fast immer auch in der dritten und vierten Lage. Da die blosse Fühlung der Hand mit dem Halse, nebst Ruhe im Handgelenk, völlig zur Sicherung der Fingerstellung und somit der Intonation genügt, und da jeder unnütze Kraftverbrauch ein Fehler ist, so darf der Hals niemals zwischen der Wurzel des Zeigefingers und dem Daumen gedrückt werden; der Daumen wird allerdings den Druck der Finger auf den Hals mitbekommen, nicht aber selbst drücken.

Der Hals berührt nicht die lockere Haut zwischen Daumen und Zeigefinger; sie würde bei jeder Bewegung hängen bleiben und stören.



Die linke Hand, von der Seite des Daumens gesehen; die Finger greifen auf der *G*-Saite *a*, *h*, *c*, *d* (in der ersten Lage).

Beim Wechsel der Lagen soll der Daumen völlig leicht nachgleiten und bloss gleichsam als Steuer die Fühlung mit dem Hals bewahren. Will man sich längere Zeit in der Gegend der dritten oder vierten bis etwa zur sechsten oder siebenten Lage aufhalten, so kann sich der Daumen mit seinem ersten freien Gliede quer vor die Verdickung des Halses (womit dieser sich an den Violinkörper anschliesst) legen, der Daumenballen daneben an die Zarge; die Spitze steht frei ab. Für die höchsten

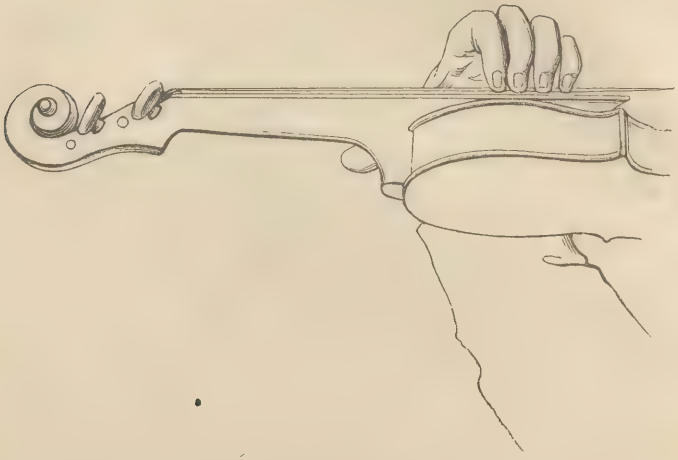


Die linke Hand in der vierten Lage mit den Griffen *d*, *e*, *f*, *g* auf der *G*-Saite.

Lagen, etwa von der siebenten an, bleibt bloss die Spitze des Daumens an der Halsverdickung haften. Je nach Umständen kann dann der Daumenballen am Rand der Decke eine weitere Stütze finden. Eine kleinere Hand wird zur Beherrschung der höchsten Lagen etwas früher, als eine grössere, lediglich auf die Daumenspitze zur Fühlung mit dem Hals sich beschränken müssen.

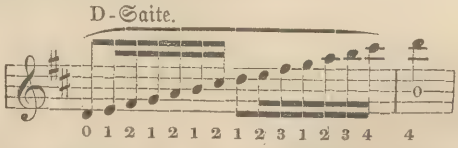
Sobald man in einer der angegebenen Weisen mit Daumenballen oder -Spitze einen festen Stützpunkt innehat, so bildet der Daumen nebst dem Handgelenk gleichsam eine Angel für den Wechsel der so zu beherrschenden Gruppe von Lagen. Die Hand wird sich dann beim Aufwärtslaufen der Finger nach dem Gesicht des Spielers vorbiegen, beim Zurückgehen wieder aufrichten. Dabei wird man bemerken, dass die Berührung der

Zeigefingerwurzel mit dem Rand des Griffbretts schon von der vierten Lage an als Sicherungsmittel nicht nur gänzlich überflüssig ist, sondern sogar die Hand je höher je mehr in eine unfreie Stellung zwänge; man bediene sich also bewusster Weise dieses Anhaltes nur in den freischwebenden, also den untersten Lagen.

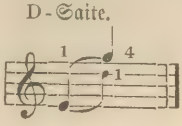


Die linke Hand in der neunten Lage mit den Griffen *b*, *c*, *d*, *e* auf der *G*-Saite. Um die Fingerspitzen sichtbar werden zu lassen, ist das Instrument hier flacher gelegt.

Laufen die Finger aus der ersten Lage bis in die höchsten die Zwischenstufen durch, z. B.:




so hat, um jede Stockung zu vermeiden, der Daumen seine Spitze sofort unter den Hals zu ziehen und so, wie schon früher angedeutet, als Steuer nachzugleiten, bis seine Spitze den festen Angelpunkt an der Halsverdickung erreicht; dasselbe ist natürlich bei weiten Sprüngen der Fall:

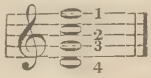


Die Lagen, welche der Erreichung des Stützpunkts vorausgehen, werden somit gänzlich frei schweben. In einer absteigenden Tonleiter wird man gerne die Stütze bis zurück zur vierten oder dritten Lage behalten, und zur ersten oder zweiten allein durch Bewegung der ganzen Hand sammt dem Daumen zurückkehren. Je mehr durch fortgesetzte Uebung die greifenden Finger erstarken und für die Intonation feinfühlig werden, desto freier wird sich auch der Daumen fühlen.

---

### Haltung und Bewegung der Finger.

Die Finger stellen sich, in allen Gelenken gebogen, mit der Spitze auf die Saiten, ohne je eine andere als die eben vorgeschriebene mit zu berühren. Eine gute Probe für die Hand- und Fingerstellung findet sich schon in der ältesten deutschen Violinschule (von Leopold Mozart, dem Vater von W. A. Mozart, Augsburg 1756) angegeben, nämlich der Griff:




In einige neuere Schulen ist dieser Wink als beinahe einzige Vorschrift oder Erläuterung der Hand- und Fingerhaltung übergegangen.

Sollen nun die Finger aufgehoben und wieder niedergesetzt werden, so geschieht das Erstere ohne Ausstrecken der beiden vordern Gelenke bloss durch Bewegung im Wurzelgelenk, nach Art eines Hammers; und bei möglichst bestimmtem, anfangs der Kräftigung wegen hohem Aufheben und möglichst energischem Niederschlag bleibe die übrige Hand vollkommen ruhig.

Man beobachte in den Uebungen der Finger eben so strenge rhythmische Genauigkeit bei dem Aufheben, wie bei dem Niederschlagen; eine absteigende Tonleiter z. B. entsteht fast nur durch Aufheben der Finger.

Selten, nämlich nur beim Anspielen leerer Saiten, müssen die Finger sämmtlich ihre Plätze verlassen. Von solchen

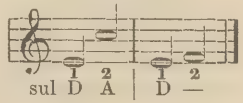
Fällen abgesehen, lasse man so viel als möglich stets einen oder den andern eben fallenden Finger (womöglich mehr als einen) seinen Standpunkt festhalten, damit jeder nachfolgende seine Stellung nach der des ersteren sicher bemessen kann; man hebe also nie einen Finger ohne direkte Veranlassung auf. Finger, die augenblicklich nicht thätig sind, aber auch nicht stehen bleiben können (es werden meistens die letzten sein) lasse man, zu jedem beliebigen Griff bereit, über den Saiten schweben, kralle sie also nicht in die Hand zurück, wie man dies öfters sieht, schliesse sie auch nicht fest zusammen.

---

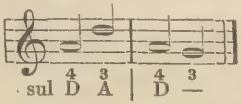
## Intonation.

Man gewöhnt sich auf solche Art verhältnissmässig leicht und schnell, die Entfernungen auf der Saite für alle musikalischen Intervalle sicher in den Griff zu bekommen.

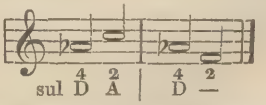
Beim Saitenübergang mache man sich klar, wie die Intervalle durch Uebertragung um die Quint (den Stimmungsunterschied der leeren Saiten) sich ausnehmen. Die kleine Sexte entspricht z. B. dem Halbton:




die reine Quart dem absteigenden Ganzton:

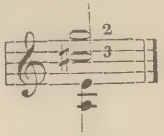



die grosse Terz der kleinen und umgekehrt:

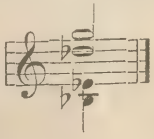



Nicht genug kann zum scharfen Unterscheiden der ganzen und halben Töne, der grossen und kleinen, der übermässigen, reinen und verminderten Intervalle ermahnt werden. Der Anfänger lässt sich leicht durch die übliche Notenschrift, in Verbindung mit dem Umstande, dass auf der Geige meist auch für eine Tonstufe nebst ihrer Erhöhung und Erniedrigung durch

♯ und ♭ derselbe Finger gebraucht wird, verführen, eben diese Modifikationen einer Stufe als zusammengehörig zu betrachten und die räumlichen Unterschiede auf der Saite flüchtig zu behandeln. Es muss ihm eingeschärft werden, dass diese modifizirten Noten und Griffe einander durchaus fremd sind, thatsächlich sogar die Erhöhung oder Vertiefung einer Tonstufe ein stärkeres Verrücken des Fingers auf der Saite verlangt, als das der diatonischen Tonleiter angehörende Intervall eines Halbtons. Es gibt grosse und kleine Halbtöne; die kleinen sind immer die zwischen Terz und Quart und zwischen Septime und Oktave einer Dur-Tonart, oder, deutlicher zu reden, zwischen Dominantseptime und tonischer Terz, und zwischen sogenanntem Leitton und Grundton; während die Stufenverschiebungen grosse Halbtöne genannt werden können. Cis ist z. B. Leitton in Ddur und schliesst sich sehr eng an D; Des dagegen Dominantseptime in Asdur, und schliesst sich eng an die Terz C. Jedes Ohr wird nun herausfinden können, dass cis höher ist als des, wenn man folgende Probe macht. Man setze den zweiten Finger auf das reine g″ der E-Saite auf und halte ihn dort fest; dann greife man mit dem dritten durch Vergleichen mit d′ oder d″ ein reines cis″ als Leitton für Ddur und streiche beide Töne gemeinschaftlich an, so wird man eigenthümlicher Weise in der Tiefe die Quint a—e′ vernehmen, die jenen Griff zum deutlichen Dominantseptaccord für D dur vervollständigt:




Um nun des″ statt cis″ dem g″ gegenüberzustellen, muss der dritte Finger noch dichter an den zweiten heruntergezogen werden; augenblicklich erscheint in der Tiefe statt der Quint a—e′ die Quart b—es′ und der Dominantseptaccord für Asdur ist deutlich da (in Terzquartsext-Lage):



Diese Erscheinung der sogenannten Combinationstöne (spezieller: Differenztöne, nach Helmholtz, in dessen Werk „die Lehre von den Tonempfindungen", 3. Ausgabe, Braunschweig 1870, Seite 242, die Erklärung zu lesen) kann sehr leicht und viel benutzt werden, um die Aufsicht des Ohrs über die Fingergriffe zu unterstützen. Jeder Doppelgriff lässt mehr oder weniger deutlich einen (bisweilen zwei, wie in obigen Fällen) tiefen Combinationston entstehen; zwei Töne, die auf benachbarten Saiten zu greifen sind und sich folgen, kann man ja nach Belieben gleichzeitig anspielen, um die Probe zu machen.

Die konsonanten Intervalle ergeben folgende Combinationstöne:

Die Oktave den eigenen Grundton (nicht merklich hörbar);

Die Quint die tiefere Oktave ihres Grundtons (beim Stimmen der Saiten zu beachten);

Die Quart die zweittiefere Oktave ihres obern Tons; sie ergänzt sich zu dem Klang: Grundton-Quint-Oktave;

Die grosse Terz die zweittiefere Oktave ihres Grundtons;

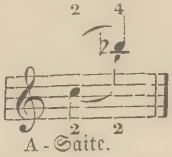
Die kleine Terz die zweittiefere Oktave der grossen Unterterz; sie ergänzt sich zum Durdreiklang;

Die grosse Sext die Unterquint ihres Grundtons, ergänzt sich zum Durdreiklang in weiter Lage;

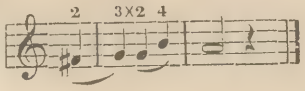
Die kleine Sext die grosse Untersext ihres Grundtons, ergänzt sich zum Quartsextaccord; ganz leise ist noch der Grundton des Accords in der Tiefe zu vernehmen.

Spannungen. Zu grossen Spannungen (Ueberschreitungen des Umfangs einer gewöhnlichen Lage mit den Fingern, ohne sie mit der Hand zu verlassen) ist nicht sowohl grosse Länge der Finger, als vielmehr grosse Breite der Hand vortheilhaft, in der Regel sind auch längere Finger nicht die kräftigern; doch werden die meisten Hände auch in der ersten Lage eine grosse Decime auf zwei Saiten erreichen.

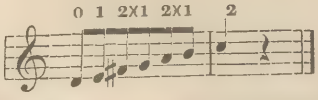
Beim Wechsel der Lagen gelten für die Finger folgende Regeln: Die Gruppe der vier Finger, meistens zwei ganze und einen halben Ton (in verschiedener Zusammenstellung) umfassend, muss in der neuen Lage sofort alle dahin passenden Töne nach Belieben angeben können. Es ist darum das Natürlichste und zugleich auch das Wohllautendste (da ein absichtliches Hörenlassen des Rückens oder Gleitens über die Saite, das Portamento, nur dann dem eines Sängers von Geschmack und Bildung ähnlich wird), dass man die Fingergruppe als solche zusammengeschlossen hält und, gestützt auf den in der alten Lage zuletzt gebrauchten Finger, auf der Saite verschiebt, bis dieser Finger genau den ihm zukommenden Platz in der neuen Lage einnimmt. Dabei ist es gleichgültig, ob eben jetzt der so erreichte Ton erklingen soll, oder nicht; der verlangte andere Finger braucht nur pünktlich bei der Ankunft in der neuen Lage zu fallen. Z. B.: Lagenwechsel.




Diess gilt ebensogut für Lagenwechsel von oben nach unten, als umgekehrt; Ausnahmen von dieser Regel bilden nur die Fälle, wo ein Finger den Standpunkt eines eben stehenden höhern Fingers nach ihm einnehmen oder darüber hinauf rücken soll, z. B.:




oder:




Dahin gehören alle aufsteigenden Tonleitern und gebrochenen Accorde. Der tiefere Finger drängt dann gleichsam den höhern weg, indem der letztere im gleichen Augenblick aufgehoben wird, wann der erstere vorrückt.

Je höher wir auf einer Saite steigen, desto enger werden die Griffe für alle Intervalle. Die Erklärung dieser Wechselnde Griffweite.

Thatsache ist folgende: Jedes tonartliche Intervall, das auf einer Saite gegriffen wird, theilt dieselbe in zwei Theile, die in einfachem, mathematischem Verhältniss stehen. Das verständlichste Beispiel hierfür bietet die Oktave. Die erste Oktave von einer leeren Saite ist genau in der Mitte der Saitenlänge zu greifen, die zweite Oktave wieder in der Mitte der übrigen Saitenhälfte, also im dritten Viertel, entsprechend die dritte Oktave im siebenten Achtel und so fort. Der diatonische oder chromatische Inhalt einer Oktave, z. B. von der leeren E-Saite, gestimmt in e″, bis e‴, drängt sich also bei der Oktave e‴ bis e⁗ für die Griffe in die Hälfte des vorigen Raums zusammen, so dass jeder Intervall-Griff in der höhern Oktave (natürlich immer auf derselben Saite) doppelt so eng ist, als in der tiefern.

Die Quintendifferenz zwischen gleichen Griffen auf zwei benachbarten Saiten bleibt natürlich durch die ganze Saitenlänge gleich, da ja Steg und Sattel den gestimmten Saiten genau dieselbe Länge geben, also z. B. ihre Mitten (Oktaven) genau parallel stehen müssen. Dabei ist aber die Bedingung, dass jede Saite für sich durchweg gleichmässig dick sein muss; nimmt sie nach einem Ende allmählig ab, so findet sich die Oktave von der Mitte verschoben. Man achte streng darauf, immer nur auf „quintenreinen“ Saiten zu üben, da man sonst die Intonation nie sicher beherrscht.

Es kommt leider noch immer vor, dass gewisse Lagen, nämlich die ungeraden (die dritte, fünfte u. s. w.), den andern zum Gebrauch vorgezogen werden; es sind merkwürdig viele Geiger nur in dieser Weise eingespielt. Man mache sich mit allen Lagen gleichmässig vertraut, namentlich scheue man die zweite und vierte nicht.

Die Schwierigkeiten der Intonation oder des Reinspielens sind also in kurzer Zusammenstellung folgende:

1) Im Allgemeinen, wie anfangs bemerkt, konsequentes Ueberwiegen des Drucks der Finger über den des Bogens;

2) Sichere Einstellung des Vorderarms im Ellbogen je nach Entfernung der Hand von der Schnecke, für die Grifflagen, die

keinen festen Anhaltspunkt haben, also erste, zweite, hie und da dritte, vierte und fünfte;

3) Griffweite der Intervalle in jeder einzelnen Lage;

4) Rückweite für jedes beliebige Intervall beim Lagenwechsel; die beiden letztern Schwierigkeiten treten natürlich oft kombinirt auf.

Beiläufig sei noch bemerkt, dass man sich nicht zu zwingen braucht, in jeder Lage die Hand für alle beliebigen Tonarten streng gleich zu halten. Man mag wohl für die hohen (♯-) Tonarten etwas vorrücken, dagegen für die tiefen (♭-) Tonarten zurückweichen, sei dann aber namentlich beim Lagenwechsel sehr sorgsam.

## Rechte Seite, Bogenführung.

Die schwierigste Seite des Violinspiels ist entschieden die Kunst der Bogenführung, die trotzdem von den wenigsten Schulwerken und Lehrern mit systematischer Ordnung behandelt wird. Oft wird schon bei dem Anfassen des Bogens nicht genau verfahren, so dass die Leichtigkeit und Sicherheit seiner Beherrschung von vorne herein in Frage gestellt ist.

### Der Handgriff am Bogen.

Folgende Erfordernisse muss der Griff erfüllen:

1) der Bogen muss sicher in der Hand ruhen, d. h. er darf ihr weder entfallen können, noch sich dem einmal gewählten Griff entrücken;
2) die Hand muss ihn mit möglichst geringem Kraftverbrauch leicht schwebend halten, so dass sie volle Freiheit für die Beugung des Tons (Abstufung der Stärke, Nüancirung) behalte;
3) das Handgelenk muss sich so zum Bogen stellen, dass es die überaus zahlreichen augenblicklichen Saiten-

übergänge durch seine bequemste Bewegung ausführen kann. Der Wechsel zweier Saiten geschieht nämlich bloss dann mit dem ganzen Arm, wenn der ganze Bogen auf der ersten Saite durchgezogen worden.

Der normale Handgriff am Bogen ist nun folgender:

Daumen. Der Daumen stellt sich soweit in den Ausschnitt des Frosches, dass er mit der innern (fleischigen) Seite, nahe seiner Spitze, sich theils an den Vorsprung des Frosches (der durchaus nicht der übliche eckige Klotz zu sein braucht, vielmehr fast glatt auf die Stange verlaufen kann), theils an die Stange anschmiegt und mit dem Nagel an der metallenen Haarzwinge einen Rückhalt findet. Er soll dabei im vordern Gelenk sich nicht eindrücken, sondern ungezwungen, darum lieber leicht gebogen bleiben.

Mittel- und Ringfinger. Ihm gegenüber legen sich zu beiden Seiten der Mittel- und Ringfinger (nicht, wie man häufig findet, Zeige- und Mittelfinger) soweit um die Stange, dass dieselbe zwischen den Spitzen dieser Finger und der des Daumens nicht durchschlüpfen kann. Man achte darauf, dass der Daumen hierbei, da er sich ja gegen die Mitte der Hand umlegt, nicht rechtwinklig zur Stange, sondern nur schräg zu Stange und Frosch stehen kann; man setze ihn also von vorn herein so, dass seine Spitze die Richtung nach der des Ringfingers bekömmt (*ad* 1).

Um nun den Bogen frei schwebend zu tragen, genügt dem Gewicht der ganzen nach links ausragenden Stange gegenüber

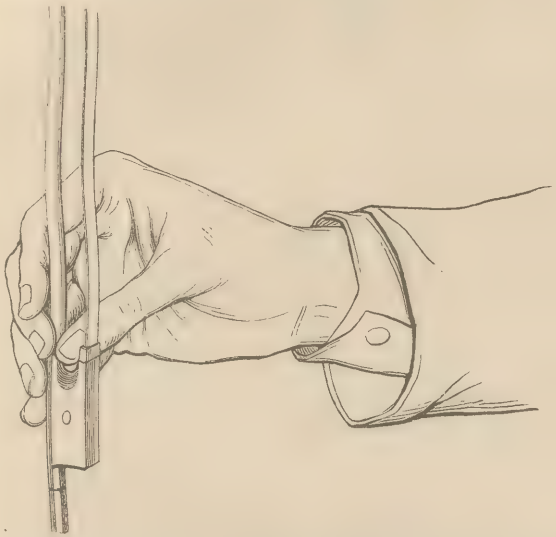
Kleiner Finger. ein leichter Druck mit dem kleinen Finger, dessen Endglied aufgelegt (nicht aufgestellt) wird.

Zeigefinger. Der Zeigefinger, gänzlich unbetheiligt beim Tragen des Bogens, hat nun unbeschränkte Freiheit, sein Uebergewicht über den Daumen nach links zu einem Druck auf die Saite zu benützen, diesen nach Belieben abzustufen, auch ganz zu unterlassen (*ad* 2). Er kann dabei von dem ebenfalls schon überwiegenden Mittelfinger unterstützt werden.

Der Zeigefinger legt sich mit dem zweiten Gliede, also vor, nicht hinter dem zweiten Gelenk, auf die Stange; man vermeide, seine Spitze stark umzubiegen, da sonst leicht sein

Druck nicht rein abwärts auf die Saite, sondern zugleich seitlich gegen den Steg zu wirkt. Wie der linke Daumen am Halse der Violine den Druck der Finger auf die Saiten bekommt und als Gegenhalt dient, so ist dies mit dem rechten Daumen an der Bogenstange der Fall; er wird gedrückt, drückt aber nicht selbst, sondern stützt bloss.

Die vier Finger sollen auf der Stange weder auseinandergespreizt, noch zusammengedrückt werden, sondern eben bequem neben einander Platz finden.



Der Fingergriff der rechten Hand am Bogen, gleichsam von der Berührungsstelle auf der Saite aus gesehen; der Bogen steht senkrecht.

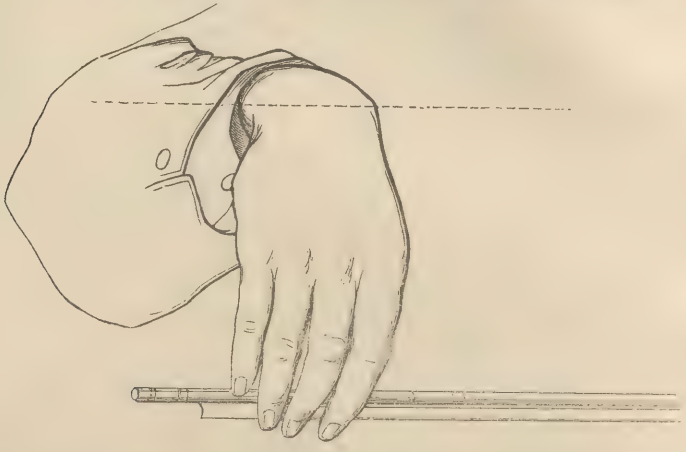
---

### Stellung des Handgelenks zum Bogen.

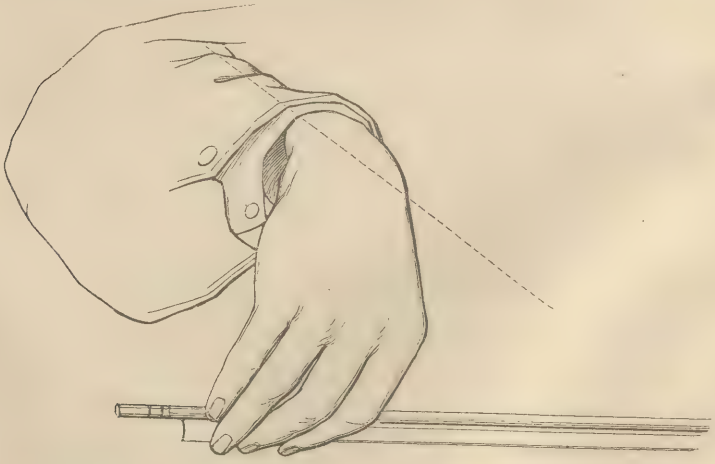
Ist dieser Handgriff am Bogen sorgfältig genommen, so stehen die vier Finger annähernd rechtwinklig zum Bogen (wenig nach links mit ihren Wurzeln abweichend); ihre Wurzelgelenke nebst Handrücken und Handgelenk so, dass, wenn man versuchsweise den Bogen wagerecht schwebend hält, sie ebenfalls eine wagerechte Lage annehmen; d. h. der Handrücken und

in Folge dessen die Querachse des Handgelenks stehen stets parallel zum Bogen.

Man wird bemerken, dass eine nun bei stillstehendem Arm ausgeführte Bewegung der Hand nach unten und oben die natürlichste, leichteste Thätigkeit des Handgelenks überhaupt ist. Eben diese Bewegung legt den z. B.



Der Bogengriff, von vorn gesehen. Die Hand ist im Gelenk stark niedergebogen, damit dessen Parallelität zum Bogen in's Auge falle. Die punktirte Linie deutet die Querachse des Handgelenks an.



Handstellung bei falschem Bogengriff, der vorigen Abbildung entsprechend.

in der Nähe der Spitze auf eine Saite geneigten Bogen, weil sie rechtwinklig zu seiner Richtung erfolgt, einfach auf die benachbarte höhere Saite über und zurück (*ad* 3).

Bei einer Neigung der Hand nach der Seite des Zeigefingers, wie man sie bei den meisten Geigern findet (sie ist die natürliche Folge der allzubequemen falschen Daumenstellung vor dem Mittelfinger) zöge diese einfachste Gelenkbewegung, weil nicht rechtwinklig zur Richtung des Bogens, diesen selbst von der Stelle, statt ihn bloss mit seinem Stützpunkte zwischen zwei Saiten lautlos wechseln zu lassen. Die angegebene einfachste Gelenkbewegung wird daher vielfach ersetzt durch eine schwierigere schräge, viel öfter noch durch Bewegung des Unterarms oder gar des ganzen Arms; natürlicher Weise müssen dadurch die Saitenübergänge etwas Steifes und Unsicheres erhalten, man kommt etwa gar hie und da mit einer Drehung der Geige dem übergehenden Bogen entgegen, wobei der ganze Oberkörper sich hin und her neigt, so dass die Unsicherheit durch Unruhe noch erhöht wird. Diese Unruhe des Körpers bietet, beiläufig bemerkt, für den Zuhörer den peinlichen Anblick, als quälte sich der Spieler entsetzlich ab um einiger wohllautender Töne willen. Es ist rein nur Sache der Achtsamkeit und Gewöhnung, das für den Zuhörer nöthige beruhigende Ansehen der vollen Sicherheit und Leichtigkeit zu erlangen.

Je weiter die Hand vom Stützpunkt der Haare entfernt ist, d. h. je näher an seiner Spitze der Bogen aufliegt, desto grösser muss natürlich die Bewegung der Hand mit dem Frosch sein.

---

### Stellung des Bogens zur Saite.

Um der Sauberkeit (d. h. Klarheit und Gleichmässigkeit) leiser Töne willen ist es nöthig, die Saite von einem möglichst kleinen Punkte aus in Schwingung zu versetzen; es geschieht diess, indem man dieselbe nicht mit der ganzen Fläche des Haarbezuges, sondern bloss mit dem Rande desselben anfasst. Durch Druck des Zeigefingers, den man zur Erreichung grösserer

Stärke ausübt, legen sich die Haare nach Bedarf mit nieder. Wenn wir nun den Bogen auf die vom Gesicht abgewandte Haarkante stellen, also die Stange nach der Schnecke hin über die Haare vorneigen, so erhält die tragende Hand eine unbefangene und dabei gefällige Haltung. Der Handrücken liegt ziemlich parallel zu den Saiten. Man hüte sich ja vor zu starkem Vorneigen der Stange; jedenfalls wird sie durch entsprechende Handhaltung eingestellt, nicht durch Veränderung des zum sichern Halten des Bogens von vorne herein vorgeschriebenen Fingergriffs. — Eine gute Bogenstange soll bei aller Elasticität solche Festigkeit besitzen, dass sie sich, gehörige Spannung vorausgesetzt, niemals neben die Haare auf die Saite legt, auch bei dem kräftigsten Druck zur Erlangung höchster Tonstärke kaum dieselben berührt. Meist wird die Berührungsstelle von Bogen und Saite sich über dem Ende der *F*-Löcher befinden; bei grosser Kraft kann sie sich dem Steg, bei leisestem Piano dem Griffbrett nähern, selbst über diesem sich befinden.

---

### Haltung des Arms im Allgemeinen.

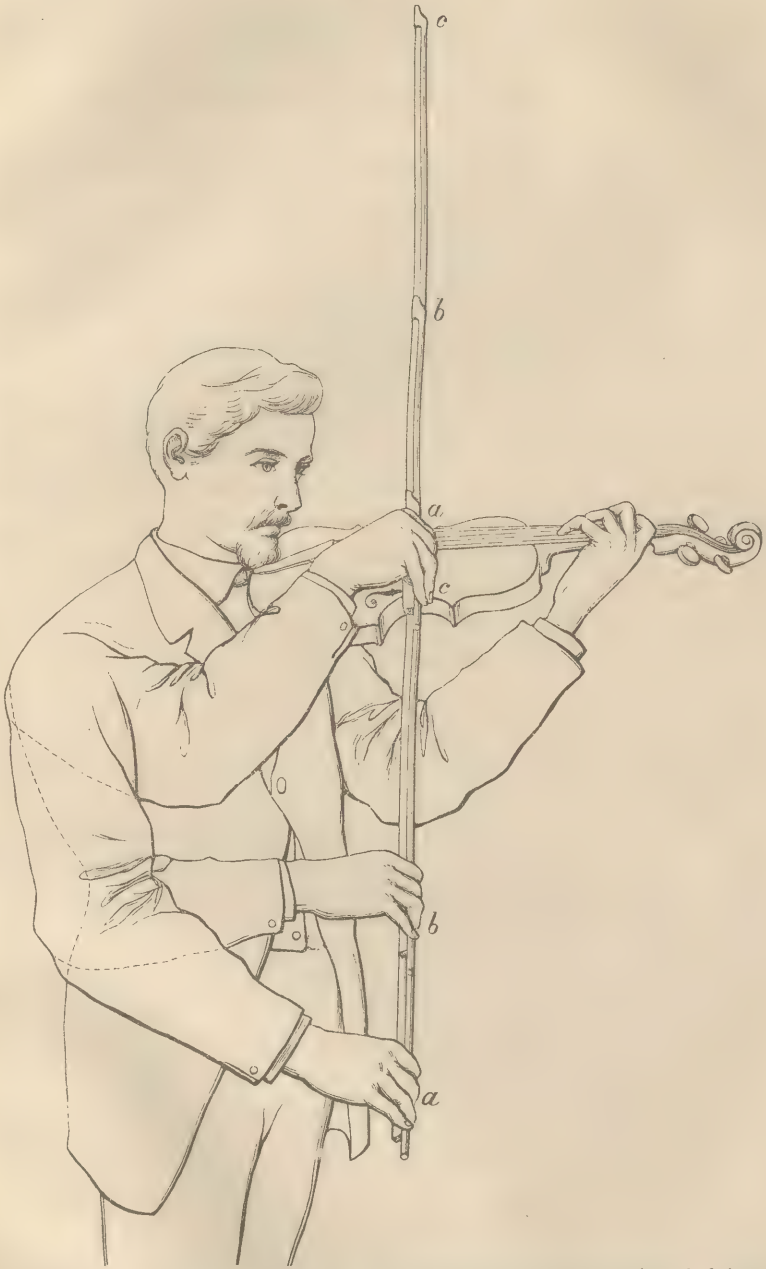
Für die Haltung des rechten Arms gilt folgende allgemeine Bestimmung: Der mit der Spitze auf der *G*-Saite angelegte Bogen liegt nahezu wagerecht; die seitliche Erhebung vom Körper, die der Ellbogen dabei annimmt, soll nun dieselbe bleiben, wenn ein Strich nach dem Frosch geführt wird.

Diese seitliche Erhebung verkleinert sich für jede höhere Saite, bis beim Gebrauch der *E*-Saite (Quinte) der Ellbogen beinahe den Körper berührt (man vergleiche Seite 12 die Bestimmung über die seitliche Neigung der Geige).

---

### Der Bogenstrich.

Die Anwendung der ganzen Bogenlänge zu einem Strich auf einer Saite (der natürlichste Bogengebrauch) geschieht durch folgende Bewegungen, die sich am passendsten durch Beginnen mit dem Hinaufstrich erklären lassen. Angenommen, der




Wechselnde Stellung des rechten Arms beim Bogenstrich: a. an der Spitze, b. bei angezogenem Vorderarm, nahe der Mitte, c. am Frosch. Der Bogen ist auf der E-Saite angelegt (in seiner steilsten Stellung); die jeweilen zusammen gehörenden Bogenenden sind mit gleichen Buchstaben bezeichnet. Die Finger der linken Hand greifen f, g, a, h auf der E-Saite.

Arm sei mit der Spitze des Bogens auf der *G*-Saite in richtiger Höhe eingestellt, so muss der Bogen einen rechten Winkel zu den Saiten bilden, also parallel zum Steg liegen.

Um die Hand in die hierfür passende Lage zu bringen, streckt sich ein ausgewachsener Arm nicht gänzlich aus, sondern bleibt leicht gebogen; der Oberarm tritt aus der gleichen Fläche mit dem Rücken etwas nach vorn; die Hand ist (wenn sie anders den oben vorgeschriebenen Fingergriff bewahrt) in ihrem Gelenke um ein Weniges nach links ausgebogen, das Gelenk selbst womöglich nicht eingesunken. — Soll nun der Bogen mit Beibehaltung seiner Richtung geschoben werden, so beginnt der Unterarm mit einer Bewegung im Ellbogengelenk, wobei sich bald die seitliche Abweichung der Hand verliert. Ist der Strich etwa bei der Mitte des Bogens angekommen, so genügt das Anziehen des Unterarms nicht mehr; der Oberarm bewegt sich also im Schultergelenk nach vorn (in gleicher seitlicher Erhebung vom Körper, wie oben gesagt) und schiebt so den Unterarm nach, bis der Frosch die Saite erreicht. Dabei muss sich die Hand nach rechts (wie an der Spitze nach links) ausbiegen, damit nicht die Bogenspitze in krummer Linie bis neben den Kopf des Spielers laufe, sondern die zum Steg parallele Richtung des Strichs bis zuletzt bewahrt bleibe. Um den Herunterstrich zu ziehen, geschehen alle diese Bewegungen in umgekehrter Folge. — Am Frosch wird leicht eine mässige Erhebung des Handgelenks eintreten durch das Bestreben, den Bogen möglichst sauber auf der äussersten Haarkante zu führen, da jede Ungleichheit des Tons durch das grosse Uebergewicht der Stange jenseits der Saite leicht verstärkt wird und Rauhheiten und Unterbrechungen bemerkbar werden. Doch mache man sich dieses Höhertragen des Gelenks lieber nicht ausdrücklich zur Aufgabe, suche vielmehr die am Frosch nöthige Höhe der Handstellung dem ganzen Strich entlang zu bewahren.

Vielfach wird statt der seitlichen Ausbiegungen der Hand, die ihr nöthig sind, um sich in die gerade Strichrichtung zu fügen, ein Heben und Senken des Handgelenks (ersteres am Frosch, letzteres an der Spitze) gelehrt, und daneben manch-

mal sogar ein seitliches Schlenkern der Hand beim Strichwechsel, das denselben glatt, d. h. unmerklich machen soll, obschon es mit sicherm Tragen des Bogens geradezu unvereinbar ist. Falschem Bogengriff entspricht allerdings jene Vorschrift des Hebens und Senkens. Beide Irrthümer sind gemeinschaftlich, im Suchen nach augenfälliger Eleganz der Bogenführung, zu einer Manier ausgeartet, die ein gleichsam nervöses Zucken des Tons bei jedem Strichwechsel, namentlich am Frosch, zur Folge hat.

Je weniger Aufwand mit den hier nöthigen Bewegungen, bei völliger Weichheit und Rundung derselben, gemacht wird, desto anmuthiger werden sie sich gerade für das Auge ausnehmen. Man hüte sich aber ja, das Letztere als das Wesen der Sache anzusehen; die formelle Weichheit der Bewegung ist nicht Zweck, sondern das Mittel zu gleichmässiger, klarer Tonbildung.

---

### Gleichmässigkeit des Tons.

Um den Ton durch die ganze Länge des Strichs gleichmässig stark zu halten, ist es nöthig, den Druck des Zeigefingers dem Gewicht des jenseits der Saite vorstehenden Bogentheils gemäss zu geben. Der Druck muss natürlich grösser sein, wenn er mit der Spitze des Bogens, also fern von der Hand, auf die Saite soll übertragen werden, und ein Mitwirken des Bogengewichts kaum stattfindet, als am Frosch, wo das Uebergewicht des Bogens allein schon bedeutend ist; im Laufe des Strichs muss der Druck allmählig zu- oder abnehmen, je nach seiner Richtung. Es muss übrigens ein Strich möglich sein, dessen Druck auf die Saite nicht einmal das eigne Gewicht des Bogens erreicht, das heisst ein blosses Streifen der Saite mit von der Hand aus frei schwebendem Bogen. Versucht man diess, so wird man eine Ungenauigkeit, die sich fast bei jedem Geiger einschleicht, nicht unbemerkt lassen können, nämlich die, dass alle Herunterstriche schwerer, stärker sind, als die Hinaufstriche. Die Ursache davon ist die Gewohnheit den Herunterstrich, wenigstens auf den höhern Saiten, wo der Bogen in steilerer Rich-

tung die Luft durchschneidet, gleichsam durch Fallenlassen des Arms, den Hinaufstrich durch Wiederheben desselben entstehen zu lassen. Das Gewicht des Arms darf aber durchaus nicht auf den Strich wirken, sondern nur die Thätigkeit seiner Muskeln, besonders der der Hand selbst. Man vermeide also sorgfältig das Sinkenlassen des ganzen Arms im Schultergelenk, wenn man den Herunterstrich nicht äusserst schwerfällig ausführen will.

Den einfachen Strich mit ganzer Bogenlänge fleissig zu studiren, ist das beste Mittel zur Angewöhnung eines zuverlässigen Handgriffs am Bogen; der Einzelne wird sehr leicht dadurch herausfühlen, welche kleinste Modifikationen der Fingerstellung (die nach klarer Einsicht unwesentlich sind) zu gänzlicher Unbefangenheit des Griffs führen können. Man wähle je nach Grösse des Daumens den Frosch aus, oder lasse sich ihn anpassen, damit der Daumen sicher und doch bequem sitze. Man übe dann den ganzen Strich in allen beliebigen Zeitmaassen und Stärkegraden, beim Wechsel bald getrennt (schnell durchgerissen), bald weich verbunden; dabei achte man auf strenges Beibehalten der Berührungsstelle auf der Saite, gleichmässige Schnelligkeit im Verlaufe jedes Strichs, die man ja so lange mit dem Auge überwachen kann, bis sie ins Gefühl des Arms übergegangen ist, und sicheres Gleichgewicht des Bogens. Man wird bemerken, dass derselbe bei schnellem Herunterstrich, namentlich auf der *G*-Saite, sehr leicht in der Mitte zittert oder gar springt; es ist also besonders in diesem Falle ein Nachlassen der Energie des Drucks sorgfältig zu vermeiden, da sonst die starken Schwingungen der Saite den Bogen aufwerfen.

---

### Bogeneintheilung.

Statt der ganzen Bogenlänge kann natürlich ein beliebiger Theil derselben zu einem Strich verwendet werden. Die allgemeine (und dabei selbstverständliche) Regel für gute Eintheilung des Bogens ist die folgende. Sollen Striche von verschiedener Zeitdauer mit gleicher Stärke des Tons aus-

geführt werden, so haben ihre Längen einfach ihrer Zeitdauer zu entsprechen. Denkt man sich z. B. irgend eine ruhige Gesangsmelodie, bestehend aus ganzen, halben und Viertelnoten, die nie weder durch Pausen getrennt, noch in gemeinschaftliche Bogen geschleift sind, so werden die ganzen Noten den ganzen Bogen, die halben den halben u. s. w. erhalten. Durchaus dasselbe gilt im kleinern Rahmen, d. h. wenn das Zeitmaass einer Reihe von ungleichen Strichen so schnell ist, dass die in der Zeit längsten Striche z. B. nur den halben Bogen füllen können (wie es bei vielen Passagen in Solostücken der Fall ist); die schnellsten Striche beschränken sich dann bisweilen auf einen kaum bemerkbaren Bogentheil. In solchem Falle tritt statt der Ausführung mittels eines Bruchtheils der Armbewegung eine solche durch blosse Bewegung der Hand ein, die wir unter den „Stricharten“ werden kennen lernen.

---

### Abstufung der Tonstärke.

Tritt zu der eben erklärten einfachen Eintheilung des Bogens die Dynamik (Nüancirung, Abstufung der Tonstärke), — entweder nach Vorschrift des Componisten, oder nach eignem Gutdünken und Empfinden des Spielers, — so entsteht das Bedürfniss oder wenigstens die sehr willkommene Möglichkeit, die Bogenlänge, resp. Schnelligkeit des Strichs mit dem Druck des Zeigefingers zu verbinden, d. h. so viel als möglich stärkere Töne durch grössere, schwächere durch geringere Schnelligkeit des Strichs noch mehr von einander abzuheben. Abgesehen davon, dass diese Unterstützung des blossen Drucks auf die Saite sehr wirksam ist, garantirt auch grössere Schnelligkeit des Strichs den starken Tönen, geringere den schwachen, Glätte des Tons.

In dem oben gedachten Beispiel würde dann etwa ein plötzlich stark betontes Viertel den ganzen Bogen, eine sehr leise zu haltende ganze Note vielleicht bloss den halben Bogen beanspruchen. Man spiele oft ruhige Melodieen und übe sich dabei im Vorauslesen ganzer Notengruppen (resp. Strichgruppen) um auch die mannigfaltigste Eintheilung und Nüancirung sicher beherrschen zu lernen.

Bei Zu- und Abnahme der Kraft innerhalb eines Bogenstrichs wende man dasselbe Mittel zur Unterstützung dieser Abstufungen an. Man studire sorgfältig Crescendo und Diminuendo in zwei Strichen, sowie beide vereint in demselben Strich, auch augenblickliche Accente am Beginn, am Ende und an beliebigen Stellen der Strichlänge. Weil es leichter ist, den Ton nach dem Frosch zunehmen, nach der Spitze abnehmen zu lassen, so übe man vorzugsweise das Umgekehrte.

---

### Stricharten.

Abgesehen von dieser Aufgabe der Bogeneintheilung und ihrer Kombination mit dem Druck des Zeigefingers bei sehr wechselvoller Zeitdauer der Striche, ist es nöthig, gewisse Grund-Stricharten zu besondern Zwecken kennen zu lernen. Diese besondern Zwecke sind regelmässige rhythmische Bewegungsformen der Töne eigner Art.

Unterarmstrich.

Zuerst ist zu nennen eine solche Verkürzung des Strichs, dass der Unterarm allein ihn ausführen kann, also eine Beschränkung auf die obere Hälfte des Bogens. Diese Strichart ist anzuwenden bei mässig schneller regelmässiger Strichfolge, die durch Mitwirkung des Oberarms schon zu unbeholfen werden müsste. Lässt die verlangte Schnelligkeit des Strichwechsels oder die geringe Tonstärke den Gebrauch der vollen Bogenhälfte nicht mehr zu, so kann natürlich eine beliebige weitere Verkürzung im Bereich des Unterarms eintreten.

Handgelenkstrich.

Für grosse Schnelligkeit des Strichwechsels bis zum sogen. Tremolando (einer möglichst schnellen Brechung der Dauer von grössern Noten) muss der Strich auf sehr geringe Ausdehnung beschränkt werden. Für solche genügt eine Bewegung der Hand in ihrem Gelenk. Dieselbe ist streng zu unterscheiden von der früher bereits angedeuteten Bewegung, die den Saitenwechsel ergiebt; denn sie ist eine seitliche. Die Hand soll zu unserm jetzigen Zwecke niemals mit dem Frosch auf und ab gehen, sondern den Bogen rein in seiner Richtung und auf einem und demselben Punkte der Saite hin und her schieben. Am

sichersten wird dieser Strich am Frosch einstudirt, wobei der kleine Finger den Bogen gut in der Schwebe halten muss; man halte den ganzen Arm bis zum Handgelenk völlig still und zwinge sich anfangs nicht, den Strich möglichst lang zu machen, halte ihn vielmehr natürlich kurz. Am Frosch bringt der Handgelenkstrich schwere, breite, an der Spitze leis flüsternde Töne hervor; beliebige Mittelstufen ergeben sich an andern Bogenstellen.

Springbogen.

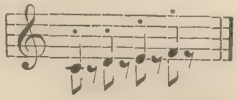
Sehr bekannt, weil von sehr feiner und lebendiger Klangwirkung, ist der sogenannte Springbogen, d. h. die eben beschriebene Strichart mit elastisch jedesmal nieder- und wieder aufschwingender Stange, selbst bis zu völligem Aufhüpfen der Haare von der Saite. Bei gehörig vorgeschultem Gelenk wird dieses Springen bei den ersten Versuchen gut gerathen, vielleicht sogar unwillkürlich entstehen. Vortheilhaft ist es dabei, den kleinen Finger aufzuheben, was sonst meist bedenklich ist, da er fortwährend bereit sein muss den Bogen von der Saite abzuheben oder wenigstens in der Nähe des Frosches ihn im Gleichgewicht zu halten. Am leichteten kommt der Springbogen bei den meisten Stangen in der Mitte heraus; um ihn in verschiedener Stärke auszuführen, genügt eine kleine Annäherung an Frosch oder Spitze.

Vergrösserter lockerer Strich.

Für möglichst stark und vollklingende Passagen in gleichen Noten, die mit dem Handgelenkstrich zu leicht, mit dem Unterarmstrich zu schwerfällig würden, ist eine Verbindung beider Stricharten möglich, also ein Handgelenkstrich, verlängert durch einige Unterarmbewegung, so dass gleichsam die Grenzen der letztern durch das wechselseitige Ausschlenkern der Hand gebildet werden. Dieser Strich, den man den vergrösserten lockern Strich nennen kann, muss meist für die Passagen in den Conzerten von Viotti, Rode, Kreutzer etc. angewendet werden, und nicht der ermüdende reine Unterarmstrich mit regelrecht (nach Massgabe der Vorschriften für den ganzen Strich) sich in die gerade Strichrichtung fügendem Handgelenk. Man gebe sich hierbei noch ganz besondere Mühe, die Handbewegung rein seitlich auszuführen.

Eine gewisse Art von Rhythmus ist die Veranlassung zu

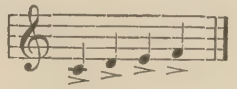
noch zwei Stricharten. Töne, die mit Punkten über den Noten oder regelmässig eingestreuten Pausen bezeichnet:



also scharf getrennt anzuspielen sind, können auf zweierlei Weise hervorgebracht werden, von denen die erste sich für grosse Stärke und Bestimmtheit besser eignet, als die zweite.

Gestossener Strich.

Entweder legt man den Bogen nahe der Spitze, jedenfalls über der Mitte, auf und sticht, so zu sagen, jeden Ton an, d. h. man giebt im Augenblick, da der Ton erscheinen soll, einen plötzlichen Druck mit dem Zeigefinger, der eben so schnell wieder schwindet, und lässt dabei den Bogen sehr wenig laufen, so dass gleichsam der momentane Druck den Strich selbst bildet. Ist es erwünscht, dem Ton nach seinem scharfen Beginn etwas mehr Breite oder Fülle zu geben, so kann man den Strich (bei, wie gesagt, sofort nachlassendem Druck) noch nachlaufen lassen, allenfalls sogar bis zur Mitte des Bogens. In diesem Falle wird die genaueste Bezeichnung dieser Strichart:



dem Gehör direkt verständlich. Sie wird auch gehämmert (martelé) benannt. Dem Sinne der Bezeichnung direkt entgegen ist es, wenn man missverstehend den Bogen auf der Saite festgepresst hält und jeden Ton kurz abreisst, gleichsam stecken bleibt; dies klingt äusserst hart und unbeholfen, klingt eigentlich gar nicht. Man scheue sich nicht, den plötzlichen Druck sichtbar werden zu lassen; bei einiger Stärke macht die ganze Hand eine merkliche schaukelnde Bewegung. Leicht wird hier, wie im Allgemeinen, der Herunterstrich stärker, als der Hinaufstrich; man thut darum am besten, diese Strichart (und auch die früher angeführten) in dreitheiligen Notengruppen, in Triolenfiguren, zu üben, da sich auf diese Weise eine Ungleichheit sehr deutlich herausstellt.

Staccato.

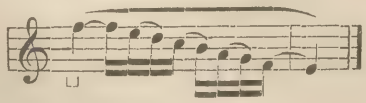
Es lassen sich leicht mehrere solcher gestossenen Töne in derselben Strichrichtung angeben; die vollendetste

Form dieses wiederholten Stossens ist das schnelle Aneinanderreihen zahlreicher Töne, das unter der Benennung „Staccato“ (d. h. gestossen) bekannt ist. Dabei lässt sich nicht mehr der Druck des Fingers bewusster Weise regelmässig ausführen; es ist dann mehr nur das oben erwähnte Schaukeln der Hand, das indessen in Bezug auf Zahl und Schnelligkeit der Stösse doch kontrolirt werden kann.

Die weit verbreitete Ansicht, dass zum „Staccato“ eine besondere Begabung gehöre, ist ganz und gar aus der Luft gegriffen und zeigt so recht, wie viele Geiger nicht wissen und sich nicht einmal bemühen zu wissen, was sie thun. Wenn Einzelne zufällig, instinktiv eine Manipulation eigner Art herausfühlen, ist damit gesagt, dass dies eigentlich Jedem begegnen sollte? Ist es nicht vernünftiger zu behaupten, dass man in regelmässigem Gang der Studien und mit allseitiger Ueberlegung alle Schwierigkeiten müsse überwinden können, und dass man nur dann mit voller Sicherheit sein Instrument beherrsche? Mich wundert sehr, dass selbst Spohr jener Ansicht in seiner Schule beigestimmt hat, um so mehr, als er sich bewogen fühlt hinzuzufügen, dass man das Staccato dennoch nur durch anhaltendes Ueben (also gerade wie andere Dinge) für immer in seine Gewalt bekomme.

Gutklingend und sicher ist dasselbe nur im Hinaufstrich in der obern Hälfte des Bogens; wer das Kunststück erzwingen will, durch den ganzen Bogen und auch im Herunterstrich zu stossen, der wirft seine Zeit weg.

Beiläufig sei bemerkt, dass auch hie und da Striche, die leicht und weich von einander zu trennen sind, in einer Bogenrichtung genommen werden können, wie es Spohr öfters mit schönster Wirkung anwendet



und zwar meistens im Herunterstrich.

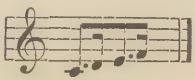
Geworfener Strich.

Die andere Art, getrennte gleichmässige Töne anzugeben (abgesehen von der Möglichkeit, sie, wenn weniger schnell, mit

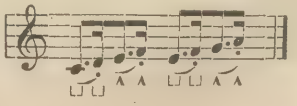
ganzem Bogen durchzureissen) ist ein Hinwerfen des Bogens aus der Luft mit nicht zu lockerm Gelenk; dasselbe kann völlig kurz und spitz, ebenso gut aber in beliebiger Breite ausgeführt werden. Es geschieht von der Mitte anfangend bis zum Frosch an beliebigen, der Tonstärke gemäss zu wählenden Stellen; über der Mitte wird dieser Strich schwächlich und unsicher. Am Frosch kommt eine Wirkung heraus, die den Strich noch genauer als gehackt bezeichnen lässt. In der Mitte kann der geworfene Strich bei Beschleunigung des Tempos durch völlige Lockerung des Handgelenks unmittelbar in den Springbogen übergehen.

Punktirte Noten.

Ein Wink in Betreff einer eigenthümlichen rhythmischen Form mag an dieser Stelle noch seinen Platz finden, da die Ausführungsweise gewissermassen ebenfalls als besondere Strichart kann angesehen werden. Noten mit Punkten neben sich und nachfolgender nächstkleinerer Note, z. B.:

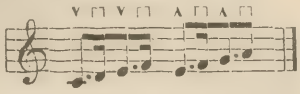


werden vom Gehör entschieden nicht als nächst zusammengehörig betrachtet, sondern die kleine Note klingt gleichsam als Auftakt zur kommenden grossen. Ebenso fasse man im Strich diese Form auf, um sie präcis zu geben. Demgemäss ziehe man, sobald es sich um einige Schnelligkeit handelt, die verlängerte Note unbekümmert um die kleine aus; die letztere findet leicht durch nochmaliges Ansetzen in der alten Strichrichtung ihren Platz, bevor man mit der folgenden längeren Note die neue einschlägt; also:



Bei ganz grosser Eile ist indessen das Beste, jede der längeren Noten, gleichsam als gestossene, mit einigem Accent (damit nicht gerade die kleine Note stärker klinge, indem für sie mit grösserer Hast derselbe Bogenraum durchlaufen wird) im Hinaufstrich nahe an der Spitze, die kleine, mittelst

blossen Schlenkerns der Hand nach rechts, knapp zu rechter Zeit vorher im Herunterstrich zu nehmen, also



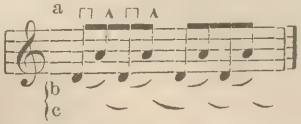
---

### Handgelenktechnik für die Saitenübergänge.

Ich komme nochmals auf die Saitenübergänge mit Handgelenkbewegung zurück, um eine einfache Regel anzugeben.

Man gebe der Hand jeweilen für die tiefer stimmende (weiter jenseits liegende) Saite, z. B. D gegen A, die Normalhaltung, und beuge sie für die höhere (nähere) Saite nieder; auf diese Weise kommt man nie in Gefahr, die Kantenberührung der Haare auf der Saite mit der flachen zu vertauschen, was jedenfalls im Piano einen merklichen Unterschied der Stärke und Klarheit des Tons zur Folge hätte. Es ist möglich, ohne diesen Nachtheil zur Noth drei Saiten mit dem Handgelenk zu beherrschen; doch kann schon hier der Arm etwas Hilfe leisten, wie er dies bei der Verbindung aller vier Saiten unbedingt thun muss.

Die Uebungen für diese Seite der Technik sind mit Fleiss und Sorgfalt zu betreiben, anfangs ganz leise, sehr langsam (damit man vor jedem Irrthume gesichert sei), und mit möglichst kurzem Strich, indem man mit dem Unterarm den Bogen leicht hin und her schiebt. Man mische Bogenwechsel zwischen je zwei Saiten (also mit dem Uebergang zusammenfallend), mit Bindungen hinüber und herüber, z. B.:




und beschränke sich dabei stets auf die Nähe der Spitze, so dass die Handgelenkbewegungen gross genug werden, um bequem mit dem Auge überwacht werden zu können. Diese Be-

wegungen dürfen nie allmälig vor sich gehen, sondern sollen haarscharf im gewünschten Augenblick des Uebergangs mit Bestimmtheit erfolgen, ohne aber den Strich zu erschüttern. Zu dieser Präcision zwingt man sich, indem man die Striche beharrlich bis zum letzten Augenblick auszieht, also den Tönen stets ihre vollste Notendauer giebt. Später übe man wiederholte Uebergänge innerhalb längerer Striche bis zur Ausfüllung des ganzen Bogens. Man wird endlich dahin gelangen, auch völlig unbewusst, selbst beim Vomblattspielen schwieriger Stücke, nach dieser Seite makellos zu spielen.

---

Zum Schlusse möchte ich als äusserst wichtiges Erforderniss beim Studium noch dieses betonen:

Man übe stets mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit; denn es gilt die vollkommene Präcision, aus der erst ein wahrhaft freier Vortrag sich entwickeln kann, durch Zusammenwirken dreier Faktoren zu erreichen:

Fingergriff, Strichwechsel und Saitenwechsel des Bogens, und dabei zugleich noch die Herrschaft über die Abstufung der Tonstärke sich zu sichern.

Was bei dem Studium vollends, als dessen Leitfaden, nicht fehlen darf, das ist, dass der Studirende stets klar wissen muss, was und auf welches Ziel hin er eben arbeitet. Dadurch kommt er unfehlbar mit halbem Zeitaufwand weiter, als wenn er gedankenlos ein gewohntes Pensum heruntergeigt, und hat dabei den anregendsten Lohn in der täglichen und stündlichen Fühlbarkeit seiner Fortschritte. Ich bin hiermit auf die Aeusserungen zurückgekommen, die ich bereits in der Einleitung gethan habe.

Man gebe jugendlichen Schülern ja keine zu grossen Geigen (sie müssen womöglich das Intervall f-h auf der E-Saite in der ersten Lage sofort greifen können), und sehe dabei auf richtige Mensur in der Beziehung, dass der an die Verdickung des Halses angelegte Daumen seine Spitze da zeigt, wo der zweite Finger in der dritten oder der erste in der vierten Lage die reine Quint der leeren Saite greift. Man findet manchmal

jenen Vorsprung so stark gearbeitet, dass der Daumen um die Saitenlänge für das Intervall eines ganzen Halbtons (!) an jener Stelle zurückbleibt; dies macht für die höchsten Lagen, bei denen der Daumen nur noch mit der Spitze an dem Vorsprung hängt und so schon von der Hand weit ab gereckt ist, eine Vergrösserung der Spannung um ziemlich einen Drittel-Zoll aus, die nur der allergrössten Hand unbeschwerlich sein könnte. Da bei den Instrumentenmachern eine normale Saitenlänge vom Steg zum Sattel als „richtige Mensur“ eingeführt ist, so wäre es ein Leichtes, über jenen Punkt gleichfalls sich endgiltig zu verständigen, indem die reine Quint genau im ersten Drittel der Saitenlänge vom Sattel abliegt.

Wer von dem Streben erfüllt ist, die beste Behandlung der Violine, des ausgezeichnetsten aller Soloinstrumente, sich wahrhaft zu eigen zu machen, der darf anfangs einige kleine Unbequemlichkeiten nicht scheuen, als da sind: Das Einstellen des rechten Daumens gegen die Mitte der Hand, das Vordrängen des linken Ellbogens vor die Brust und dergleichen mehr. Man lasse sich dadurch nicht beirren, sondern sei überzeugt, dass diese nothwendigen Uebel in kurzer Zeit durch die Gewöhnung nicht mehr als Unbequemlichkeiten fühlbar sein werden.

Berliner Asssociations-Buchdruckerei Pape & Co.

Berliner Associations-Buchdruckerei Pape & Co.